

II – *Ostinato*

Die Musik dieses Satzes unterliegt im Zentrum der Oper einem Stummfilm, der schlaglichtartig die unmittelbaren lebenspraktischen Folgen von Lulus dritter und letzter Ehe andeutet. Damit markiert sie einen zweifachen Scheitelpunkt. Das Filmszenario ist als Kurve angelegt, die von Lulus Verhaftung nach ihrem versehentlichen Schuss auf Dr. Schön über ihre Verurteilung, Gefängniszeit und Flucht zu ihrer Befreiung führt. Am Ende kehrt sie in dasselbe Umfeld zurück, aus dem ihre Tat sie gerissen hatte. In Bezug auf die Dramenhandlung symbolisiert die Musik somit den Umschlag von Lulus gesellschaftlichem Aufstieg unter Beteiligung dreier ganz verschiedener Ehemänner, die an ihr zugrunde gehen, zu ihrem sozialen Abstieg, in dem schließlich sie selbst mit ihren beiden Getreuen zum Opfer wird.

Die angemessene musikalische Struktur für einen solchen doppelten Umschlagspunkt ist für Berg das konsequente Palindrom. So spiegelt er die Konturen und Akkorde der ersten 36 Takte einschließlich ihres Rhythmus und ihrer Instrumentierung mit nur wenigen Abweichungen im Krebsgang der letzten 36 Takte. Das Zentrum der Spiegelung, der "ganz langsam" markierte T. 37, entfaltet sich beiderseits einer Fermate von unbestimmter Dauer – eines Stillpunktes, an dessen Flanken die Musik alle zwölf Halbtöne durchläuft.

Drei Aspekte dieses Palindroms gilt es genau zu beobachten:

- Welche der im Kopfsatz der *Symphonischen Stücke* gehörten Themen, Motive und Figuren sind – eventuell in variiert Form – in der ersten Hälfte des Palindroms wiederzuerkennen?
- Gibt es Linien, die erst im Krebs der zweiten Satzhälfte als thematische Komponenten erfassbar werden?
- Wie verläuft die Entwicklung beiderseits des Scheitelpunktes bezüglich des gewählten Registers, des Tempos und der Intensität?

Der Satz beginnt mit einer fünftaktigen Einleitung, die mehr als alles Folgende den Titel *Ostinato* rechtfertigt. Aus einem leisen Schlag des großen Tamtam erhebt sich ein anschwellendes und wieder verebbendes Gemurmel der tiefen Holzbläser und Streicher, verstärkt durch das Klavier sowie die Pauken, die jeweils mit einem Schlag der großen Trommel ergänzt werden. Die Basis dieser Einleitung sind zwei verwandte Figuren, deren vielfache Wiederholung und Staffelnung für maximale Undurchsichtigkeit sorgt. Den Erdgeist-Quarten – Quartenpaaren mit Halbtonverbindung, die im vorausgehenden ersten Satz meist überleitend ertönen – stellt Berg

hier eine erweiterte Figur gegenüber, in der die Quartenpaare durch Halbton + Ganzton verbunden sind. Da die viertönigen Erdgeist-Quarten in Achteltriolen, die fünftönigen erweiterten Figuren dagegen in Sechzehnteln rhythmisiert sind, ergibt sich zusätzlich zum polymetrischen Kontrast bei jeder Wiederholung eine Verschiebung. Zudem wird jede Wiederholungskette im Abstand eines Viertels in Engführung imitiert. Die zwei ähnlichen Figuren in ihren vier asynchronen Schichten stellen dabei neun der zwölf Halböne übereinander:

Lulu-Suite II: Die Ostinato-Einleitung

2

Celli (arco) +
Bassklarinette

erweiterte
Erdgeist-Quarten

½ Kontrabässe (arco)
+ Kontrafagott

Klavier r. Hand +
Pauke + gr. Trommel

Erdgeist-Quarten

½ Kontrabässe (pizz)
+ Klavier l. Hand

pp *f*

Die drei zum Zwölftonaggregat fehlenden Töne erklingen in T. 6 als Ausgangspunkt eines *Tumultuoso* überschriebenen Siebentakters, in dem dreistimmige Bläserakkorde wild und ab springen. Die erste Phrase in den Trompeten bildet mit ihren vier Akkorden eine groteske Verzerrung von Lulus Porträtmotiv, wohl als Hinweis auf ihr verändertes Aussehen.

Lulu-Suite II: Lulus stark verändertes Aussehen

6

Tumultuoso

3 Trompeten

f

Dazu ertönt als dritte thematische Komponente in einigen Holzbläsern und Streichern ein fünfstimmiges Unisono mit einer aus der Tiefe aufsteigenden Klangfarbenmelodie, die sich als neue Variante von Alwas Thema entpuppt:

6

1 2 3 4 5 6 7 9 8 10 11 12

Bässe/Celli Bratschen /Celli Geigen/ Bratschen

Lulu-Suite II:
Alwas Thema,
in einer aufwärts
stürmenden Variante

Während die hohen Holzbläser die tumultuösen Akkordsprünge der Trompeten fortsetzen, steigen aus der Tiefe noch dreimal unterschiedliche atonale Klangfarbenmelodien in die Höhe, unterbrochen von einer komprimierten Tritonustransposition des Alwa-Themas. Das durchgehende *ff* wird erst im letzten Augenblick abrupt abgedämpft.

Das folgende *Agitato* eröffnet mit einer Figur auf der Basis von Bergs transponierter *Lulu*-Reihe. Sie entsteigt im *pp subito* dem tiefen Register als eine weitere unrhythmisiert eilende, durch Wiederholungen und spätere Transpositionen verkettete Figur:

12 Agitato

pp

Lulu-Suite II:
Die "Lulu-Reihe"
in großer Nervosität

Von den Celli initiiert, wird die Figur durch die Imitationen erst der Bratschen, dann der 2. Geigen und zuletzt der 1. Geigen im Abstand von jeweils acht Sechzehnteln zu einer vierstimmigen Engführung geschichtet, wobei jeder Einsatz vom Klavier im Wechsel mit der Harfe durch Verdopplung hervorgehoben ist. Im Zuge dreier aufsteigender Transpositionen wächst die Nervosität zu beängstigender Intensität an, indem sich der Engführungsabstand erst auf $3/16$, dann auf $2/16$ und schließlich auf nur $1/16$ verringert, während die Dynamik kontinuierlich anschwillt. Dann aber kippt diese Entwicklung: Die originalen Varianten werden in abwärts zielenden Umkehrungsketten gespiegelt, deren zwei Wiederholungen durch die Oktaven fallend verklingen.

Ein mächtiges Crescendo von *pp* bis *ff* fasst die zweite Hälfte der *Agitato*-Passage zusammen. Hier stehen sich alte und neue Komponenten gegenüber. Auf verzerrte Fragmente der *Lulu*-Reihe reagiert das Saxophon mit Alwas Thema über immer wieder neu rhythmisierten Erdgeist-Quarten. Stark akzentuierte Blöcke mit bis zum *ff* anschwellenden sechstönigen Akkordwiederholungen unterbrechen die vorherrschend polyphone Textur mit Momenten aggressiv wirkender Homophonie.

Im *Sempre vivace* erklingt sodann, erstmals in diesem Satz, Lulus eigenes Thema. Posaunen mit Tuba gefolgt von Hörnern mit Fagotten, Trompeten mit Englischhorn und Altsaxophon sowie zuletzt Flöten, Oboen

und Klarinetten erzeugen mit ihrer durch die Oktaven aufsteigenden vierstimmigen Engführung einen Eindruck, der einem Hilfeschrei gleicht. Darauf antworten die mit den erweiterten Quartenpaaren kontrapunktierenden Geigen und das Vibraphon mit dem Schicksalsrhythmus und aus der Tiefe aufsteigende Erdeist-Quarten werden von aus der Höhe fallenden beantwortet. Dazu zeichnen Holzbläser mit Klavier und Harfe großflächige Wellen durch einen verminderten Septakkord, der zugleich als Liegeklang in den vereinten Blechbläsern den dynamischen Rückzug in ein Tempo unterstreicht, das dann mit *poco rit./Schon langsamer/rit.* binnen zweier Takte recht abrupt abgebremst wird.

An diesem Punkt, an dem unmittelbar vor dem Nadir alles in sich zusammenzustürzen droht, erinnern die Trompeten und Posaunen mit zwei gegenläufigen Versionen von Lulus Porträtmotiv an das, was als Ursache ihres Abstiegs in die maximale Unfreiheit der Kerkerzelle und als Auslöser für den Umschlag ihres gesellschaftlichen Lebens zu gelten hat: ihre geheimnisvolle Ausstrahlung, im Drama symbolisiert durch ihr in allen Lebensumständen erneut auftauchendes und thematisiertes Bildnis im Pierrot-Kostüm.

In der Musik ist das Emblem dieses Porträts ähnlich allgegenwärtig wie das Bildnis im Drama. Den zwei Formen, die schon im Kopfsatz erklingen – der von Reich überlieferten Grundgestalt und deren Retrograd – fügt Berg hier Varianten hinzu, die das Motiv entscheidend verändern. Die aus den vier Dreitonfolgen der *Lulu*-Reihe gebildete Akkordfolge wird kontrapunktisch überschattet von ihrem Pendant aus der Umkehrung der Reihe, bevor beide in Tritonustransposition im Diminuendo sequenziert werden. So suggeriert die Musik, dass Lulus Aussehen beim Antritt ihrer Kerkerhaft stark verändert ist, ihr Strahlen zu verblassen droht.

Lulu-Suite II: Das Porträtmotiv aus Original und Umkehrung

<p>3 Trompeten aus U₁</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td>3</td><td>5</td><td>8</td><td>10</td></tr> <tr><td>1</td><td>4</td><td>7</td><td>11</td></tr> <tr><td>2</td><td>6</td><td>9</td><td>12</td></tr> </table>	3	5	8	10	1	4	7	11	2	6	9	12	<p>3 Hörner aus U₇</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td>3</td><td>5</td><td>8</td><td>10</td></tr> <tr><td>1</td><td>4</td><td>7</td><td>11</td></tr> <tr><td>2</td><td>6</td><td>9</td><td>-</td></tr> </table>	3	5	8	10	1	4	7	11	2	6	9	-
3	5	8	10																						
1	4	7	11																						
2	6	9	12																						
3	5	8	10																						
1	4	7	11																						
2	6	9	-																						
<p>3 Posaunen aus O₁,</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td>3</td><td>5</td><td>8</td><td>10</td></tr> <tr><td>1</td><td>4</td><td>7</td><td>11</td></tr> <tr><td>2</td><td>6</td><td>9</td><td>12</td></tr> </table>	3	5	8	10	1	4	7	11	2	6	9	12	<p>aus O₇</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td>3</td><td>5</td><td>8</td><td>-</td></tr> <tr><td>1</td><td>4</td><td>7</td><td>-</td></tr> <tr><td>2</td><td>6</td><td>9</td><td>-</td></tr> </table>	3	5	8	-	1	4	7	-	2	6	9	-
3	5	8	10																						
1	4	7	11																						
2	6	9	12																						
3	5	8	-																						
1	4	7	-																						
2	6	9	-																						

Am Ende ihrer durch Flucht verkürzten Haft wird Lulu nicht mehr zu erkennen sein. Dies gilt auch musikalisch, wenn Berg dafür sowohl die Akkordfolge als auch deren Rhythmus krebsförmig spiegelt. Klanglich unterscheidet sich die Musik nach dem Umschlagpunkt zudem dadurch, dass alle Blechbläser und Streicher im Verlauf der schon erwähnten zentralen Fermate ihre Dämpfer aufsetzen.

Dies führt zu der Frage, ob es Konturen gibt, die erst in der zweiten Satzhälfte als thematische Komponenten erfassbar werden. Ein Beispiel dafür folgt unmittelbar auf die krebsläufige Porträtmotiv-Spiegelung. Die steigende Oktavparallele *d-es* der Flöten und Geigen, die die Geigen in T. 33-34 eher unauffällig mit einem auftaktigen *c* einleiten und die Oboen und Bratschen mit sekundären Parallelen untermalen, gibt sich in T. 40-41 als Zitat von Lulus "Seufzern" zu erkennen – unterstrichen durch die um eine Oktave höhere Lage und eine Artikulation, die deutlich an die Vorlage in der "Introduzione" anschließt.



Lulu-Suite II:
Die erst im Retrograd
hörbaren Seufzer

Bald darauf – das Tempo hat sich wieder zum *Vivace* beschleunigt – ertönt erneut der Schicksalsrhythmus $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩}$, allerdings in der originalen Richtung, als wollte die Musik andeuten, dass die Mahnung auch in der Rückläufigkeit, beim Weg aus dem Kerker, dieselbe bleibt.

Größere Abweichungen von der Spiegelung manifestieren sich erst an Satzende. Die Trompetensprünge, die in T. 6-7 im *forte* den ursprünglichen "Tumult" auslösten, ertönen an palindromisch entsprechender Stelle in T. 67-68 in den Flöten und Klarinetten, *calmando* – *allargando* – *molto ritenuto* und *diminuendo* zum *pp*. Darunter fällt Alwas Themenvariante, die zuvor im *f* aus der Tiefe aufstieg, in Trompeten und Streichern zum *pp* verklingend in die Tiefe zurück. Auch der Krebsgang der Einleitungstakte mit ihrem polyphonen Gemurmel aus Erdgeist-Quarten und deren Erweiterung endet nicht im *Allegro* des Satzanfanges, sondern zieht sich – nun in allen Strängen gemeinsam – *morendo* auf einen überraschend konsonanten G-Dur-Dreiklang zurück. Dabei verstärkt Berg die in der zweiten Satzhälfte herrschende Klangdämpfung zusätzlich, indem er den Pauken Schwammschlegel und den Celli und Bässen Bogenholzstriche vorschreibt, während er das große Tamtam aus T. 1 durch den kleinen Gong ersetzt. Dessen abschließenden Schlag untermalt die Harfe mit einem cis-Moll-Dreiklang: gegenpolig zu G-Dur, aber gleichermaßen konsonant.